

GEORGE DRAGA — Poemul simfonic „Sarmizegetusa“

Liviu DĂNCEANU

Dacă aș fi cineast, cu siguranță că aș face un film după *Sarmizegetusa* lui George Draga, un film născut dintr-o situație limită, cind muzica este apriorică iar imaginea, cel mult aposteriori. (Numai că nici nu sint cineast și nici n-am auzit să se facă vreun film după o muzică sine textu). O atare întreprindere incumbă negreșit o mare doză de normalitate, de firesc, atît este de potențial, de bună gazdă story-ul poemului simfonic semnat de George Draga. Dar să parcurgem pe scurt scenariul posibilului film așa cum se întrupează el din impactul cu muzica.

O introducere omofonă la lemne anunță ex-poziția (reper I), a cărei primă zonă tematică are o anvelopă polifonă — un fugato la coarde cu intrări pe treptele I și V dintr-un frigid pe do; parfumul arhaic al modului se împrăștie inevitabil pe întreaga desfășurare tematică



localizînd în timp și spațiu evenimentele ce va să vină; circumstanțele sint întărite de pedalele pe cvarte suprapuse ale suflătorilor (ca urmare a proliferării omofoniei din debut), cvarte alcătuite din sunetele principale ale modului (do, sol), asezonate pe alocuri cu sensibilele și contrasensibilele aferente (si, fa diez respectiv re, la); care va să zică sintem în Dacia, în preajma năvălirii romane prefigurată la orizont și identificată în lucrare cu tranziția (reper 5); o tranziție structurată mai întii în blocuri armonice clar compartimentate și apoi în cîmpuri polifone (reper 6), dualitate ce conservă, de data aceasta într-o formulare orizontală, consecutivă, organizările temporale (dar și spațiale) prezente într-o dispunere verticală, simultană în prima zonă

tematică; propensiunea pacifistă, către cordialitate și înfrățire (implicit cu natura) a strămoșilor noștri este inspirat conturată în cea de a doua zonă tematică (reper 7); aici, pastoralitatea este peremptorie iar hexatonalul ca structură de rezistență a edificiului sonor împune acauzalitatea, eludează tensiunile, necesitatea rezolvărilor; piccola și fagotul se solidarizează într-o polifonie superpozițională (nu însă fără unele împrumuturi imitative) consfințind un peisaj deopotrivă pașnic și agrest;



următoarea secvență a filmului înfățișează ivirea armatelor romane la porțile Sarmizegetusei anunțate parcă de belicoasele semnale ale cornilor și satanicul ritm al tobelor; este chiar începutul episodului (reper II) care coincide cu prima fază a dezvoltării; osatura întregului episod este reprezentată de un fragment din tema 1



în timp ce cureaua de transmise are alura unui fugato (pe 5 voci la suflători cărora li se adaugă apoi alte 5 voci ale corzilor — reper 17); mulțimea este astfel în permanentă mișcare, se apropie printr-un proces de transformare sonoră; armatele romane, tot mai nu-

meroase înaintează, calcă totul în picioare, căderea Sarmizegetusei este iminentă; ea se produce la reper 20 cind „armonia” (impusă de cuceritori) este grea, apăsătoare (pentru cucerii); ostinato-ul timpanului ascunde întregul arsenal al reprimărilor, al torturilor dar și beția cuvințioasă a libertății; dezvoltarea propriu-zisă acreditează aceleași tipologii sintactice etalate pînă aici: obsesive tronsoane din tema I sau din episod ori omofonii flancate, îmbrăcate în veșminte frigice; se sugerează astfel, în prima fază travaliul romanilor în a-și instaura legea (reper 21), iar apoi, surlele și trîmbițele victoriei, apoteoza acesteia (reper 24); cele două suprafețe tematice ale expoziției sînt reluate în ordinea lor inițială în repriză (reper 27), numai că acum ele sînt supuse unei resurecții abreviative atît în ceea ce privește dimensiunile, cît și densitățile, prin urmare, factura lor; tema I nu mai este un fugato ci o monodie largă, copleșitoare, contrapunctul menținîndu-se doar la nivel timbral iar tema II din pastorală se metamorfozează aici în bocet; dacii acceptă cu greu condițiile asupririi, personalitatea și robustețea caracterului lor își vor spune însă cuvîntul; iată, în codă (reper 35) reapar elemente ale temei I (a dacilor am putea spune) ce coabitează cu un ritm ostinat situat pe aceeași axă paradigmatică cu ritmul cötropitorilor din episod (element roman, să zicem);

așadar o conviețuire în bună vecinătate a celor două elemente care va duce în cele din urmă la nașterea unei noi entități crescută însă în cultul tradiției, al obirșiei; lucrarea se încheie cu primul tronson melodic al temei I (la piccolă), definitoriu prin caracterul său pronunțat arhaic.

Acestea sînt depozițiile scenariului. Pentru a le susține, George Draga și-a imaginat

scene de pe Columna lui Traian. Că ele coincid sau nu cu realitatea asta contează mai puțin. Importantă ni se pare a fi intensitatea evocării, plauzibilitatea reconstituirii sonore și nu în ultimul rînd edificiul arhitectonic muzical ca alteritate autotrofă a celui durat în piatră acum aproape două milenii. Spuneam cu un alt prilej, că George Draga a crescut și evoluat sub semnul pildei valorilor consacrate. Compozitorul recurge la forma de sonată — ca arhitectură suverană, optimă și fiabilă întru desăvîrșirea organică a epicului sau liricului emergent travaliului creator —, și la sistemul modal de sorginte folclorică, pe care George Draga îl frecventează cu asiduitate și consecvență debordante. Poemul simfonic *Sarmizegetusa* constituie încă o probă elocventă în spiritul acestui dosar. Compozitorul este, iată, din nou un ucenic ascultător, smerit în fața legilor formei de sonată (cu episod — construcție de altfel neaoșă pentru poemul simfonic), și față de chemările ispititoare ale modurilor naturale heptatonice (cum am văzut de data aceasta e vorba despre un frîgic, tratat oarecum liber dar în nici un caz pînă la irecognoscibilitate). Nu se urmărește, deci, originalitatea și cu atît mai puțin invenția. Obiectivul lui George Draga este făurirea unui opus garantat, în spiritul și litera celor „dêjà vu”, fără a fi încălcate regulile jocului. Nici nu se caută o nouă ordine sonoră și totuși informație există din belșug pentru că „purtătoare de informație, în sens strict, este opera și nu ordinea care i-a servit drept suport. Prin urmare, orice invenție sau descoperire din domeniul ordinii, deci de limbaj, nu înseamnă mare lucru dacă opera care o conține este lipsită de semnificație. Ordinea se dezvăluie și se impune prin intermediul operei și nu opera prin ordine. De aceea este înfînit mai profitabil să se învețe bunăoară ordinea totală plecînd de la capodoperele care au consfințit-o, decît de la sistemul abstract de reguli deduse din aceste capodopere¹. Desigur că schița noastră de scenariu inserat în analiza de față nu dă seamă de valoarea lucrării. Intenția noastră s-a limitat doar la a o individualiza, la a-i articula potențialitățile de ființare în conștiința publicului, nu însă și de a o evalua, de a-i măsura veridicitatea în plan axiologic. Poate cu altă ocazie. Și atunci, probabil, vom miza pe faptul că „nu pretindem artistului *competență* filosofică ultimă. Îi pretindem însă *orientare* spirituală și *opțiune* spirituală. Arta mare este, întotdeauna, expresia unei *conștiințe siderale a lumii*. În consecință, nu spiritul practic și nu surescitarea imaginației sînt calificările reale ale artistului, ci tocmai *sideralitatea*, înțelegerea lumii ca loc de promenadă al unei meta-lumi”² (subl. a.).

¹ Ștefan Niculescu — „Un nou spirit al timpului în muzică”, în rev. „Muzica”, nr. 9, 1986.

² Andrei Pleșu — „Inevitabilul post-modernism”, în „Caiete critice”, nr. 1—2, 1986.